

FEMININO ÀS AVESSAS EM *THE ROBBER BRIDE* DE MARGARET ATWOOD, À LUZ DA TEORIA DA ABJEÇÃO DE JULIA KRISTEVA

Maria Cristina Martins

Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: Ao reescrever o conto dos irmãos Grimm "O noivo ladrão" em seu romance *The Robber Bride* (*A noiva ladra*), a escritora canadense contemporânea Margaret Atwood subverte noções convencionais de feminilidade. Nessa análise, a subversão do feminino é discutida à luz da teoria da abjeção delineada por Julia Kristeva em *Pouvoirs de l'horreur*.

Palavras-Chave: Feminilidade, Subversão, Contos de Fadas, Revisionismo, Abjeção.

Abstract: The reverse feminine in *THE ROBBER BRIDE* of Margaret Atwood, in the light of Julia Kristeva's abjection theory. As she rewrites the Brother Grimm's "The Robber Bridegroom" in her novel *The Robber Bride*, the contemporary Canadian writer Margaret Atwood subverts conventional notions of femininity. Such subversion of the feminine is discussed here in the light of Julia Kristeva's theory of abjection developed in her *Powers of Horror*.

Keywords: Femininity, Subversion, Fairy Tales, Revisionism, Abjection.

Introdução

A obra *The Robber Bride* (1993)¹, de Margaret Atwood, é uma intrigante releitura do conto dos irmãos Grimm, "O noivo ladrão" (ZIPES, 1987), considerado uma das principais variantes escritas da famosa lenda do Barba Azul. Na versão dos Grimm, a heroína, auxiliada por uma mulher bastante idosa, toma conhecimento do trágico fim reservado às noivas do ladrão e consegue escapar do destino fatal reservado às jovens donzelas desposadas pelo vilão assassino, ao desmascará-lo, no dia da cerimônia do casamento, graças à sua astúcia e habilidade na arte de contar histórias. Ao reescrevê-lo em *A noiva ladra*, Atwood emprega diferentes estratégias revisionistas e gera, a partir do

texto tradicional, uma leitura surpreendente que, entre outras coisas, subverte noções convencionais de feminilidade veiculadas e ratificadas por boa parte dos contos de fadas consagrados pela tradição.

No processo da reescritura, Atwood transforma esse conto dos Grimm em uma história inusitada em que uma mulher complexa ocupa o centro da trama: Zenia, uma vilã com proporções demoníacas que transita nas vidas de três amigas: Tony, Charis e Roz. Essa inversão do sexo do vilão do conto dos Grimm provoca o questionamento da bondade estereotipada como atributo frequentemente associado às mulheres. Na visão de Atwood, o gesto, a princípio inofensivo, de representar personagens femininas como naturalmente boas pode ter o efeito negativo de privar as mulheres do poder e do agenciamento. Ao ser questionada sobre o que a teria levado a

¹ As citações de trechos dessa obra provêm de tradução em português publicada no Brasil. Ver Bibliografia Final.

modificar o conto dos Grimm, ao reescrevê-lo em *A noiva ladra*, Atwood alega o seguinte:

[...] por que o mudei? Bem, eu estava sentada um dia, pensando comigo mesma "Onde foram parar as Ladies Macbeth?" Viraram Ofélias, cada uma delas, deixando suas falas diabólicas para os barítonos. Ou, para colocar de outra maneira: se todas as mulheres são bem-comportadas por natureza — ou se não pudermos dizer outra coisa com receio de sermos acusadas de antifeminismo —, então elas estão desprovidas de escolha moral, e não há muito mais que possam fazer nos livros exceto fugir bastante. Ou, para colocar ainda de outra maneira: *igualdade* quer dizer tanto igualmente mau como igualmente bom. (ATWOOD, 1995b, p. 12, grifo da autora).

A forma como Atwood constrói a figura de Zenia em *A noiva ladra* está, portanto, em perfeita consonância com as inquietações da autora destacadas acima. Para nosso deleite e desconforto, a protagonista dessa releitura é uma mulher fora-da-lei, difícil de definir, mas ao mesmo tempo bastante plausível no contexto da trama.

As mudanças empreendidas por Atwood ao produzir *A noiva ladra* deixam transparecer a complexidade da questão da feminilidade e da sua construção e, entre outras coisas, subvertem frontalmente dicotomias tradicionais, características dos contos de fadas, tais como: bem e mal, herói (heroína) e vilão (vilã), vítima e opressor(a). Apesar de as intervenções de Zenia causarem danos a Tony, Charis e Roz, também é verdade que a atuação dessa mulher enigmática é fundamental para que as três amigas consigam enfrentar de forma positiva os aspectos dolorosos de suas vidas.

O presente estudo visa discutir alguns aspectos do processo de subversão do feminino em *A noiva ladra*, à luz da teoria da abjeção delineada por Julia Kristeva em *Pouvoirs de l'horreur* (1980)². Na verdade, o aspecto da teoria que interessa particularmente a este estudo seria a noção do abjeto, decorrente de um esforço de Kristeva no sentido de mapear uma nova região do inconsciente, na qual o *self* não seria nem

sujeito nem objeto, mas sim abjeto. O abjeto não seria uma qualidade em si mesmo, mas sim, um relacionamento com uma fronteira, representando o que foi "atirado para fora daquela fronteira, seu outro lado, uma margem" (KRISTEVA, 1982, p. 69). O abjeto é o que ameaça a identidade. O abjeto é ambíguo: nem bom, nem mau; nem sujeito, nem objeto; nem ego, nem inconsciente. Desse modo, o abjeto é uma constante ameaça para a unidade ou a identidade, tanto da sociedade quanto do sujeito, pois questiona as fronteiras nas quais essas identidades são construídas.

Do ponto de vista analítico, o abjeto seria "o entre-lugar, o ambíguo, o composto" (KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução nossa). Segundo Kristeva, essa ambiguidade do abjeto faz com que sejamos ao mesmo tempo atraídos e repelidos por ele. É importante ressaltar que a fronteira entre as duas posições do abjeto e do sujeito é imaginária e, por mais que nos esforcemos para excluir o abjeto, ele continua existindo. Ao sermos impulsionados para o interior do mundo do abjeto, nossas fronteiras imaginárias desfazem-se e o abjeto, então, torna-se uma ameaça tangível, pois nosso sistema de identidade e nossa concepção de ordem foram quebrados.

O abjeto, assim concebido, é um manipulador e, como tal, subverte fronteiras, leis e convenções. Na visão de Kristeva, esse potencial subversivo do abjeto está diretamente ligado ao fato de representar "o lugar onde o significado entra em colapso" (KRISTEVA, 1982, p. 2, tradução nossa), e esse caráter transgressor e subversivo da teoria é relevante para a presente análise. No processo de revisão dos contos de fadas explora-se, entre outras coisas, a quebra de fronteiras entre o dito e o não dito, entre a tradição e a revolução. Releituras como a focalizada aqui desviam o olhar para a direção do abjeto, de forma a desnudar aqueles aspectos marginalizados ou reprimidos historicamente pela cultura.

A opção por discutir a subversão do feminino a partir da noção de abjeto de Kristeva deve-se ao fato de ser possível a identificação de, pelo menos, duas instâncias de manifestação do abjeto em relação a duas personagens femininas que ganham projeção

² As citações de trechos dessa obra provêm de tradução em língua inglesa. Ver bibliografia final.

especial em *A noiva ladra*: a avó de Karen/Charis e, sobretudo, a enigmática Zenia, pivô da trama. No primeiro caso, a manifestação do abjeto está circunscrita às experiências de uma das protagonistas (Karen/Charis), com efeitos particulares na vida dessa mulher. Em se tratando de Zenia, o desenrolar da trama fornece dados que nos permitem vê-la como personificação e manifestação do abjeto, com implicações na vida das três amigas – Tony, Charis e Roz –, ainda que em graus diferenciados.

Na trama, Zenia é uma figura diante da qual as outras três protagonistas experimentam sentimentos contraditórios de atração e de repulsa. Isso se deve ao fato de a figura de Zenia ser construída por Atwood tanto como a projeção do lado obscuro, reprimido, de Tony, Charis e Roz, como daquilo que essas mulheres desejam ser. Sua falta de identidade definida e sua origem desconhecida fazem dela uma perfeita "estranha", uma mulher enigmática. No relacionamento com Zenia, as três amigas não só projetam nela a agressividade reprimida e frustrada, mas também se sentem ameaçadas pelos eventos do passado, que parecem querer vir à tona a qualquer momento. Para Tony, Charis e Roz, confrontar Zenia "significa aceitarem seu próprio potencial para a hostilidade, a raiva, a ira integrando-o em si mesmas" (PALUMBO, 2000, p. 83, tradução nossa), o que pode ser visto como um avanço no sentido de resgatar o valor positivo de uma dose saudável de agressividade, em especial no caso das mulheres. Isso, no entanto, é frontalmente reprimido e combatido em boa parte dos contos de fadas consagrados pela tradição.

Em *A noiva ladra*, o ponto alto do confronto do abjeto se dá no momento em que Tony, Charis e Roz se deparam com o cadáver de Zenia: "lá está Zenia, flutuando de braços entre as folhas mortas, os cabelos espalhados como algas marinhas [...] Zenia vira vagorosamente, e olha direto para elas com seus olhos brancos de sereia" (1995a, p. 454). Nessa cena terrível, a visão de Zenia morta é uma explícita manifestação do abjeto e o confronto tem impacto considerável na vida de cada uma das três amigas. A morte, no entanto, não põe fim à existência de Zenia,

tendo em vista que Tony, Charis e Roz prosseguem contando histórias sobre ela. O fato de Zenia permanecer presente, de algum modo, no convívio entre as três mulheres, após o confronto, está em consonância com a afirmação de Kristeva de que, por mais que tentemos excluir o abjeto, ele continua a existir.

Embora o confronto do abjeto, manifestado na figura de Zenia, faça parte das experiências das três amigas, nota-se que a vida de cada uma delas é afetada de modo bastante particular. Na perspectiva de Hilde Staels (1995), por exemplo, Roz "ganha meramente um discernimento superficial", Tony "reconhece o papel liberatório de Zenia" e Charis "é a única que visivelmente sofre uma metamorfose durante a cena da resolução" (1995, p. 204, tradução nossa). O que, no entanto, teria contribuído para que o efeito do confronto do abjeto manifestado em Zenia fosse mais significativo no caso de Charis? Parte da explicação pode estar em uma instância adicional de abjeção (Cf. Kristeva) identificada no relato da infância de Karen/Charis, ou seja, na parte da obra que focaliza os eventos traumáticos e dolorosos que só conseguem ser confrontados de modo decisivo na experiência com Zenia.

Na trama elaborada por Atwood, o relato das experiências da infância de Karen/Charis coloca em relevo o breve relacionamento dessa personagem com sua avó materna. Esse contato desempenha um papel importante dentro do processo de individuação de Karen/Charis e contribui para que a mesma possa emergir um dia como um sujeito independente, após confrontar Zenia. Alguns indícios, como, por exemplo, a ambiguidade de sentimentos (fascinação e medo) experimentados pela menina em relação à avó, permitem identificarmos essa mulher como uma segunda instância de manifestação do abjeto presente em *A noiva ladra*.

Inicialmente, é digno de menção que a avó surja na trama no capítulo 33, localizado exatamente no centro de "Noites da Doninha" — parte do romance constituída de onze capítulos — 28 ao 38 —, dedicada à história da vida de Charis e também de seu relacionamento com Zenia. Não só a posição estratégica desse capítulo — cinco capítulos o

antecedem e cinco o sucedem – confere-lhe *status* de fronteira como também o teor do relato feito no capítulo 33 funciona como uma experiência fronteiriça.

É importante ressaltar que o relato das experiências passadas chega até nós filtrado pelo olhar da própria Charis quando a mesma já é adulta. A infância, portanto, emerge como lembrança principalmente dos aspectos dolorosos e traumáticos. As experiências são abordadas de modo bastante semelhante ao que ocorre nas sessões psicanalíticas, o que significa uma sobreposição do olhar da criança com o da mulher adulta, na operação psíquica que traz os eventos do passado à tona, revelando-nos como cada evento teria sido experimentado no momento em que ocorreu, e também como esses mesmos fatos são vivenciados agora, durante a experiência do confronto, no momento em que, paradoxalmente, o olhar encontra-se ao mesmo tempo longe e perto dessas experiências.

A narração dos eventos envolvendo a vida de Charis tem início no tempo presente, no capítulo 28. Os capítulos 29, 30, 31 e 32, por sua vez, contam-nos a história do relacionamento entre Charis e Zenia até o momento em que esta acusa o parceiro de Charis de assédio sexual: "Ele quer me arrastar para a cama [...] Ele quer pular em cima de mim" (1995a, p. 236). A acusação assume um caráter mais avassalador quando Zenia afirma logo em seguida:

Ele ama sua bunda. Ou qualquer outra parte de seu corpo, como é que eu vou saber? De qualquer modo, certamente não é sua alma, não é *você* [...] Eu o observei, é um merdinha ganancioso, no fundo todos eles são uns estupradores. Você é uma inocente, Karen. Acredite em mim, só há uma coisa que qualquer homem sempre quer de uma mulher, e é sexo. (1995a, p.237, grifo da autora).

Merece destaque o fato de que, nesse momento, Charis "pode sentir alguma coisa se quebrando dentro dela, desmoronando, um balão enorme e iridescente rasgando e descolorindo como um pulmão perfurado" (1995a, p. 237). Percebe-se, aqui, a personagem sendo lançada inevitavelmente

para o interior do lado abjeto de suas experiências passadas. Logo a seguir, Charis é invadida pela sensação de que "[a]lguém está vindo pelo lago em sua direção" (1995a, p. 238), encerrando-se este capítulo – o 32 – com a seguinte constatação:

É Karen, é a Karen banida. Ela viajou uma longa distância. Agora está se aproximando ... exigindo entrar nela, reunir-se com ela, compartilhar mais uma vez seu corpo.

Charis não é Karen. Há muito tempo não é Karen, e nunca mais quer ser Karen novamente. Ela empurra com toda sua força, empurra para a água, mas dessa vez Karen não vai mergulhar. Ela flutua cada vez mais perto, e sua boca se abre. Ela quer falar. (1995a, p. 238).

O que se observa na passagem acima é que estamos diante de uma instância concreta do retorno do que foi reprimido, ou seja, as experiências traumáticas (violência física e abuso sexual), sofridas por Charis na infância e fortemente reprimidas, retornam agora com força incontrolável. Essa interpretação encontra respaldo no fato de que o capítulo seguinte lança-nos ao passado de Karen/Charis, ou seja, ao relato das experiências que antecederam os eventos que já nos foram dados a conhecer nos capítulos anteriores (28 ao 32).

O primeiro evento desse passado que chega ao leitor na abertura do capítulo 33 é o encontro entre avó e neta: "Karen tinha sete anos quando conheceu a avó" (1995a, p. 238). Desde o início da convivência com a mesma, Karen é tomada por um misto de medo e admiração. Essa ambiguidade de sensações é um dos fatores que permitem interpretarmos o contato entre as duas como uma instância de confronto do abjeto delineado por Kristeva. Para uma melhor compreensão da coexistência dos sentimentos contraditórios de Karen é preciso considerar o papel que cabe às mãos da avó. Além de elas serem a primeira imagem que chega ao leitor por meio das impressões registradas na memória de Karen, o relato focaliza-as de modo bastante particular. Karen logo reconhece que aquelas mesmas mãos que curam e preservam a vida também são capazes de matar:

Matava as galinhas... cortava o pescoço delas com um cutelo em cima do tronco de cortar lenha e elas corriam silenciosas ao redor do celeiro com os pescoços como fontes de sangue, e a fumaça cinzenta da vida saindo, e o arco-íris de luz ao redor esmaecendo e depois desaparecendo. (1995a, p. 257).

Ao mesmo tempo em que o poder das mãos da avó a fascina, Karen tem dificuldades para lidar com o lado agressivo e devastador desse poder que, na verdade, também existe potencialmente nela mesma.

A releitura de Atwood, no entanto, tem o cuidado de deixar visível para o leitor a distinção existente entre a agressividade vital das mãos da avó e aquela pernicioso, aniquiladora, descrita nas considerações da avó de Karen sobre a forma de atuação das doninhas: "Elas vêm de noite... Mordem as galinhas no pescoço e chupam o sangue delas [...] Elas não matam para comer... Matam pelo prazer que isso lhes dá" (1995a, p. 251). A manifestação concreta desse tipo prejudicial de agressividade encontra-se no estupro e nos repetidos abusos sexuais que Karen sofre por parte do tio quando ela era ainda criança e morava na casa dele, em decorrência da morte da mãe.

Para contrastar com a instância de agressividade nociva verificada no comportamento do tio, temos a da avó de Karen. Diferentemente do que ocorre no caso das doninhas, nas ocasiões em que as mãos da avó matavam, o intuito era o de prover alimento, ou seja, a morte se dava em nome da vida. É esse potencial agressor, esse lado abjeto do poder manifestado nas mãos da avó, que Karen/Charis precisa deixar aflorar em si mesma para que consiga confrontar positivamente a dura realidade das inúmeras violações sofridas ao longo de sua vida.

Aqui se encontra a chave da abjeção observada no relacionamento de Karen com sua avó. As memórias de Karen/Charis colocam em evidência o fato de que, na consumação do estupro, o tio "a divide em duas bem no meio e sua pele se abre como a pele seca de um casulo, e Charis voa para fora" (1995a, p. 267). Nesse momento, Karen vê-se claramente dividida em duas. Agora, "[s]eu novo corpo é leve como uma pena, leve

como o ar. Ela não sente nenhuma dor" (1995a, p. 267).

Tendo em vista que, segundo Kristeva, a náusea é uma das manifestações fisiológicas associadas às operações da abjeção, chama a atenção o fato de que, depois da violação, "[e]nquanto Charis observa, ela se inclina e vomita no chão, aos pés do homem" (1995a, p. 267; grifo nosso). Essa passagem é seguida de uma informação que reforça a ideia do abjeto: "Charis sabe por quê. É por causa da luz marrom-esverdeada dentro de seu corpo agora, espessa e pegajosa, como cocô de ganso. Isso saiu do tio Vern e entrou em Karen, e ela tem que jogar para fora" (1995a, p. 267-268).

Como os abusos prosseguem, "[d]epois da terceira vez, Karen sabe que está presa na armadilha. Tudo o que pode fazer é dividir-se em duas; tudo o que pode fazer é transformar-se em Charis e flutuar para fora de seu corpo e observar Karen, que ficou para trás sem palavras, agitando-se e soluçando" (1995a, p. 268). É interessante que, no auge do desespero, "[o] que ela deseja é sua avó" (1995a, p. 268). Na verdade, ela anseia pelo poder aniquilador das mãos da avó, pela dose vital de agressividade: "Ela gostaria de pegar um machado e decepar a cabeça do tio Vern, e a da tia Vi também, como se eles fossem duas galinhas" (1995a, p. 268). Ao mesmo tempo, "sabe que jamais poderia matar nada. Não é dura o suficiente" (1995a, p. 268). Poderíamos acrescentar: ainda não.

Para Karen, nessa hora difícil, a avó "está longe demais... quase como na história que uma vez lhe contaram" (1995a, p. 268). Mesmo assim, é relevante o fato de que "quando abre os olhos sua avó está lá, entrando direto no seu quarto através da porta fechada ... franzindo um pouco o rosto, mas também sorrindo" (1995a, p. 268). Apesar de sentir "uma brisa fria contra sua pele" (1995a, p. 268) à medida que a avó se aproxima dela e então "estende ambas as mãos velhas e ossudas", Karen não evita o contato e "estende suas próprias mãos e a toca" (1995a, p. 268). É bastante significativo que, embora a avó desapareça em seguida, "um pouco do poder permanece lá, nas mãos de Karen. Seu poder de curar, seu poder de matar" (1995a, p. 268-269). Mesmo que essa parcela de poder

não seja ainda "suficiente para tirar Karen da armadilha" (1995a, p. 269), é de suma importância o fato de que seja "suficiente para mantê-la viva" (1995a, p. 269).

São visíveis os efeitos desse confronto de Karen com o lado abjeto do poder da avó, que na realidade é uma projeção de seu próprio potencial agressor, com o qual tem dificuldades de lidar. Após a experiência, apesar de precisar lançar mão de um mecanismo de escape — "[n]o momento em que tio Vern a toca, ela se divide em duas" (1995a, p. 269) —, Karen torna-se mais resistente: "O que ela faz é esperar. Ela tem que esperar como uma pedra, até que seja o momento. Então é isso que faz" (1995a, p. 269). Com o seu primeiro ciclo menstrual, a situação inverte-se: "Agora tio Vern tem medo dela [...] Talvez seja porque seus olhos não são mais tímidos, vazios ou cúmplices. Seus olhos são de pedra" (1995a, p. 269).

Os eventos abordados — estupro, abusos e o contato de Karen com o poder das mãos da avó — encontram-se todos no capítulo 35, que acrescenta relatos sucintos de Karen aos 21 e aos 26 anos, ocasião na qual "abandonou seu velho nome", afirmando que "os nomes não eram meros rótulos, eram também recipientes" (1995a, p. 270). Para ela, naquele momento,

Karen era uma bolsa de couro cinzenta. Charis reuniu tudo o que ela não queria e enfiou nesse nome, nessa bolsa de couro, e a amarrou. Jogou lá dentro o máximo que pôde de suas velhas feridas e venenos. Ficou apenas com as coisas dela de que gostava ou necessitava.

Ela fez tudo isso dentro de sua cabeça, pois os acontecimentos lá eram tão reais quanto os acontecimentos em qualquer lugar. Ainda dentro de sua cabeça, ela foi até a praia do lago Ontário e afundou a bolsa de couro. (1995a, p. 270-271).

A passagem acima evidencia o processo de repressão das lembranças dolorosas e traumáticas do passado. Logo a seguir, o capítulo conclui a retrospectiva do passado mais distante com a afirmação de que "esse foi o fim de Karen" (1995a, p. 271) e com a advertência de que "o lago realmente estava dentro de Charis, então era lá que Karen

também estava. Bem no fundo" (1995a, p. 271).

No capítulo seguinte — o 36 —, a narrativa de Atwood retoma a história de Karen no exato ponto em que havia sido interrompida quando afloram as lembranças da infância, ou seja, no capítulo 33, sem, no entanto, quebrar o vínculo com o capítulo anterior, o 35. Enquanto o final do capítulo 32 anuncia o iminente confronto com o que havia sido reprimido, "[Karen] quer falar" (1995a, p. 238), no capítulo 36 o texto nos diz:

Até agora... até esta noite de ventos e galhos raspando. Karen está voltando, Charis não consegue mais mantê-la distante. Ela rasgou o couro apodrecido, veio para a superfície, entrou pela parede do quarto, está ali parada no quarto, naquele instante. Mas não é mais uma garota de nove anos. Ela cresceu, cresceu alta, magra e desordenada, como uma planta em um porão, faminta de luz. E seus cabelos não são mais louros, e sim escuros. Suas olheiras são escuras também, hematomas negros. Ela não se parece mais com Karen. Ela parece Zenia. (1995a, p. 271).

Na passagem acima, a narrativa traz-nos de volta a Zenia, pivô do confronto com o lado abjeto do passado de Karen/Charis e das outras duas amigas e estamos diante de uma instância de confrontação iminente e inevitável. Nos escritos de Atwood é recorrente que o fato de se encontrar no fundo das águas, na iminência de emergir, de vir para a superfície esteja diretamente ligado à questão da subjetividade. No poema "This is a Photograph of Me", publicado na coletânea *The Circle Game* (1966), por exemplo, encontramos o seguinte:

Estou no lago, no centro
da foto, logo abaixo da superfície.

...
mas se você olhar bem,
eventualmente
será capaz de me ver. (1976, p.1, tradução
nossa).

Atwood vai ainda mais longe quando explora esse movimento difícil, porém vital, das profundezas para a superfície, no romance *Surfacing* (1972). O próprio título da obra

coloca em destaque a ideia desse processo de emersão e, no decorrer da trama, os repetidos mergulhos da protagonista no lago representam, na verdade, o seu movimento rumo à confrontação da dura realidade de suas experiências:

Eu estava jubilosa, ele estava lá embaixo, eu o encontraria. Impulsivamente, ponderei e mergulhei.

[...] Era maravilhoso que eu estivesse tão lá no fundo [...]

Estava lá ... estava abaixo de mim, vindo em minha direção do ponto mais remoto onde não havia vida alguma ... era algo que eu conhecia, algo morto, estava morto.

Virei ... pânico fechando minha garganta, o grito guardado sufocando-me. A canoa verde estava muito acima de mim, luz do sol irradiando-se ao redor dela, um farol, segurança.

[...] Minha mão saiu da água e agarrou a borda da canoa, então minha cabeça... o lago estava horrível, estava repleto de morte, estava me tocando. (1974, p. 166-167, tradução nossa).

Em *A noiva ladra*, a primeira página do capítulo 36 nos mostra que algo diferente acontece quando aquilo que havia sido reprimido retorna de forma irrevogável. Desta vez, no ato sexual com seu companheiro Billy, "Charis não flutua para longe, não olha por trás da cortina. Ela também está no corpo" (1995a, p. 271) e os efeitos são visivelmente positivos, pois

pode sentir tudo. Ela pode sentir o corpo se mexendo, respondendo; ela pode sentir o prazer disparando dentro dela como eletricidade, desdobrado em centenas de cores, como uma cauda de pavão incendiada. Ela se esquece de Karen, se esquece de si mesma. Tudo nela se fundiu. (1995a, p. 271-272).

A mudança impressiona o próprio Billy, que não esconde sua surpresa: "Epa, desta vez foi diferente" (1995a, p. 272). Apesar de os sentimentos de Karen/Charis serem ainda um misto de culpa, alívio, angústia e ressentimento, o texto nos deixa claro que "[d]entro, bem lá no fundo do seu corpo, algo novo está se mexendo" (1995a, p. 272).

Contrastando com a descrição de Karen/Charis nos braços de Billy, "mole como uma pessoa doente; não pode se mexer" (1995a, p. 272), algo novo movimentava-se dentro dela.

A personagem de Atwood não é mais a mesma e seu corpo confronta positivamente os abusos sofridos na infância, ao gerar vida. Vida de mulher: "(Foi nessa noite que sua filha foi concebida. Charis tem certeza disso)" (1995a, p. 272). O emprego do recurso gráfico dos parênteses, nesse caso, pode ser interpretado como uma representação do próprio receptáculo onde o novo ser ganha forma e vida: o útero materno. Essa gravidez, de fato, marca uma nova etapa na vida de Karen/Charis, em que a materialidade do corpo feminino assume uma nova dimensão. A certeza de estar grávida não vem somente com a falta da menstruação: "seu corpo está diferente, não mais esticado e musculoso, e sim como se fosse uma esponja, fluido. Saturado. Tem uma energia diferente, um rosado-laranja bem profundo, como a parte de dentro de um hibisco" (1995a, p. 273). É a partir desse evento que Karen/Charis se move para o confronto definitivo identificado na cena da resolução, na qual as três amigas se deparam com o cadáver de Zenia.

Diante do que foi considerado no decorrer da presente discussão, é bastante provável que a instância adicional de abjeção verificada no caso de Karen/Charis seja um dos fatores responsáveis pelo fato de essa personagem atingir um nível maior de transformação, não alcançado por Roz e Tony. Na perspectiva de Kristeva, as operações da abjeção ocorridas na infância são fundamentais para que a criança possa um dia atingir sua plena individualidade. No processo de se tornar capaz de lidar com a própria divisão interior e ausência de fronteiras — "Charis... é uma porta de tela, e mais ainda aberta, e tudo a atravessa" (1995a, p. 219) — a experiência dessa personagem com a avó torna-se providencial e permite que o posterior confronto com Zenia, no final da trama, surta efeitos mais significativos na vida de Karen/Charis. Também é relevante o fato de que, no convívio com a avó (mulher velha significando sabedoria e experiência), sejam

fortalecidos e afirmados vínculos positivos entre mulheres.

Os resultados deste estudo desenvolvido à luz da teoria da abjeção de Julia Kristeva demonstram que em *A noiva ladra*, confrontar o abjeto é vital para a constituição da subjetividade das três protagonistas. É importante ressaltar que as mulheres que funcionam como manifestação do abjeto — Zenia e a avó de Karen — são figuras femininas que subvertem noções naturalizadoras do feminino, atingindo particularmente dicotomias como bem e mal, vilã e heroína, vítima e opressora. Ambas são mulheres que rompem com os padrões tradicionais de comportamento ratificados pelos contos de fadas e emergem como uma nova concepção de personagem feminina que frustra qualquer tentativa de enquadramento dentro das categorias convencionais.

A importância dessa subversão da forma de se enxergar as mulheres reside no fato de que, com isso, Atwood promove deslocamentos importantes das fronteiras tradicionais de gêneros sexuais, possibilita o questionamento e até mesmo a rejeição de noções deterministas de feminilidade segundo as quais “porque você é mulher, você dever ser ‘x’” e confronta visões patriarcais distorcidas cristalizadas ao longo do tempo, deixando no ar a ideia salutar de que as coisas não precisam ser como sempre foram.

Referências

ATWOOD, Margaret. *The Robber Bride*. Toronto: Seal Books, 1993.

_____. *A noiva ladra*. Tradução de M. J. Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1995a.

_____. *Palestra de Margaret Atwood na Convenção da Associação Americana de Livreiros*. In: RUSSOF, Marly (org). *O companheiro de leitura para “A noiva ladra”, de Margaret Atwood*. Tradução de Felipe J. Lindoso. São Paulo: Marco Zero, 1995b. p. 9-14.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Tradução de Leons S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

PALUMBO, Alice M. *On the Border: Margaret Atwood's Novels*. In: NISCHIK, Reingard M. (ed.) *Margaret Atwood: Works and Impact*. Rochester, New York: Camden House, 2000. p. 73-86.

STAELS, Hilde. *Margaret Atwood's Novels: A Study of Narrative Discourse*. Tübingen, Basel: Francke, 1995.

ZIPES, Jack (Ed. e Trad). *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*. New York: Bantam, 1987.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2012.

Aceito em: 09 de abril de 2012.